

**DEL LABORATORIO AL ESCENARIO:
FICCIONES BOTÁNICAS DE ELENA CÓRDOBA**

FROM THE LAB TO THE STAGE:
ELENA CÓRDOBA'S *BOTANICAL FICTIONS*

Béatrice BOTTIN

Université de Pau et des Pays de l'Adour
beatrice.bottin@univ-pau.fr

Resumen: La ciencia ha permitido que los creadores puedan innovar la escenografía y la puesta en escena gracias al desarrollo de los medios luminotécnicos, del uso del vídeo, de la fotografía, entre otros. Los artistas exploran los distintos campos de la Ciencia para ponerlos al servicio del Arte e intentar descryptar el mundo y adentrarse en la naturaleza que les rodea. La fascinación por el cuerpo, la anatomía y las células caracteriza la obra de Elena Córdoba. En el ciclo *Ficciones botánicas*, emprende una exploración de la naturaleza y de sus vegetales para reflexionar sobre el comportamiento de la flora y del cuerpo humano y confrontarlos en el escenario.

Palabras clave: Elena Córdoba. Ficciones botánicas. Danza. Coreografía. Ciencia.

Abstract: Science has allowed creators to innovate in scenography and staging thanks to the development of lighting, the use of video, photography, etc. Artists explore the different fields of Science to put them at the service of Art and try to decrypt the world and enter the nature that surrounds them. The fascination for the body, anatomy and cells characterizes the work of Elena Córdoba. In the cycle *Botanical Fictions*, she undertook an exploration of nature and its plants to reflect on the behavior of the flora and the human body and confront them on stage.

Keywords: Elena Córdoba. *Botanical Fictions*. Dance. Choreography. Science.

1. INTRODUCCIÓN

En su primera acepción en el *Diccionario de la RAE*, la ciencia es un “Conjunto de conocimientos obtenidos mediante la observación y el razonamiento, sistemáticamente estructurados y de los que se deducen principios y leyes generales con capacidad predictiva y comprobables experimentalmente”. Las Artes escénicas y visuales podrían parecer bastante alejadas de esta área que se dedica a observar y experimentar, estudiar e

interpretar. En realidad, resultan ser disciplinas estrechamente vinculadas que casi funcionan de una manera similar. La única y la no menos relevante diferencia radica en el hecho de que las Artes expresan una visión sensible a través de emociones, sensaciones y percepciones sugestivas y cambiantes, en función del receptor. Antes de centrarnos en el proyecto creativo *Ficciones botánicas* de Elena Córdoba, tomaremos algunos ejemplos de artistas que han encontrado en la ciencia, así como en los científicos, una increíble fuente de inspiración. La creación teatral y coreográfica, así como la ciencia tienen varios puntos comunes a varios niveles. Parten de la observación experimental para generar pensamiento y conocimiento. A lo largo de la historia de las Artes escénicas y visuales, nos damos cuenta de que los creadores han ido insistiendo en el papel fundamental de la ciencia y de sus protagonistas para entender el ser humano y el mundo en el que evolucionan. Por supuesto, no se trata aquí de proponer una lista exhaustiva de las obras vinculadas con temáticas científicas sino de evocar el trabajo de algunos dramaturgos y artistas que han marcado la creación escénica y visual, dentro del teatro de vanguardia (Sánchez, 2007). Cabe citar primero, la magnífica obra de Bertolt Brecht (1990), *La vida de Galileo* (1939), que se centra en la vida del famoso científico para denunciar y poner de realce el eterno combate entre la verdad, lo científicamente probado, y el oscurantismo. Los avances científicos, así como la evolución de la creación escénica —tanto en el nivel técnico como dramático y escenográfico— y más particularmente las obras montadas en el siglo XXI, han confirmado la penetración de la ciencia en el campo teatral y coreográfico y las interrelaciones de sus respectivos universos para intentar seguir explorando la dimensión física del cuerpo, del espacio, de la imagen y del sonido y llevar a cabo una reflexión sobre el sentido de la vida y del mundo (Romera Castillo, ed., 2023; Gutiérrez Carbajo, 2018).

2. LA DANZA Y LA CIENCIA. LOS PRIMEROS PASOS DE LOÏE FULLER

Los avances científicos han permitido que los creadores puedan innovar la escenografía y la puesta en escena gracias al desarrollo de los medios luminotécnicos, del uso del vídeo, de la fotografía, etc. Los artistas exploran los distintos campos de la ciencia para ponerlos al servicio del Arte e intentar descifrar el mundo, desvelar los secretos de lo vivo, adentrarse en la naturaleza que les rodea.

Loïe Fuller fue una de las primeras coreógrafas-bailarinas en asociar la danza con la ciencia¹. En distintas ocasiones confesó su admiración hacia las teorías y los saberes de los científicos. Bailarina, coreógrafa, iluminadora, cineasta, no solo ejerció una peculiar influencia en los artistas e intelectuales de su época sino también en sus contemporáneos. Fue pionera en materia de utilización de la electricidad, la luminiscencia y en la concepción de la puesta en escena desde la caja negra. Se hizo famosa gracias a sus

¹ La bibliografía sobre la danza es muy amplia, por lo que traeré a colación los estudios, entre otros, de Quignard (2013), Agamben (2004), Lepeccki (2009), AA.VV. (2011), De Naverán y Écira (2013), Huesca (2015).

vaporosos trajes que giraban, su danza serpentina y ultravioleta, los armoniosos y novadores juegos de luces. Se convirtió en el icono de la *Belle Époque* y en un modelo para los creadores contemporáneos. A finales del siglo XIX, creó la danza serpentina que interpretó en varias obras inspiradas en la naturaleza y más particularmente en las flores, como, por ejemplo, *La danza de la rosa*, *La danza del lirio*, *El lirio del Nilo*, *La danza de las flores*. Unas creaciones que formaban parte de un ciclo que se dedicaba a una investigación sobre la luz, el movimiento y el espacio. Para ello, consultó a varios científicos, entre ellos Pierre Curie, y trasladó sus experimentos a sus propias coreografías. En el capítulo “La danza ultravioleta” de su autobiografía *Ma vie et la danse*, comentaba:

Poco tiempo antes de que falleciese, visité al profesor Curie en su laboratorio municipal de París para observar algunos experimentos que me interesaban. [...]

Para demostrarme la radiación y la importancia de los rayos de luz ultravioleta, el profesor Curie colocó un vaso transparente lleno de agua en la trayectoria del rayo. Ambos, el vaso y el agua, se iluminaron con una luz azul oscura.

Luego dejó caer en el agua unas partículas de polvo que descendieron lentamente, sin mezclarse, hacia el fondo del vaso; entonces pude ver cómo esas partículas de polvo no sólo conservaban su integridad, sino que, aunque estaban iluminadas, no lo estaban en color violeta, como se hubiera podido pensar.

Este experimento me impresionó sobremanera, ya que lo natural hubiera sido que la luz coloreada imprimiera su color en todo lo que tocaba o, de no ser así, que imprimiera otro color; por ejemplo, si el objeto fuese de color dorado, el color violeta debería transformarlo en un rojo vivo.

Naturalmente, si el objeto fuera blanco, lo atravesaría un rayo de luz violeta, de un precioso color violeta. Pero esas partículas de polvo, que parecían azufre, no experimentaron ningún cambio mientras se precipitaban hacia el fondo del vaso, atravesando los rayos violetas.

Inmediatamente pensé en cómo podría trasladar a un vestido las maravillosas propiedades de ese polvo, su fuerza y su resistencia, para poder mostrárselas al mundo.

Y le pedí al profesor Curie que me diese un poco de ese polvo, lo cual hizo.

Relatar aquí el laborioso trabajo que siguió, y para el que recurrí a la ayuda de los químicos más eruditos de nuestra época, carece de interés. Basta con decir que conseguí mi propósito.

Y para demostrar que se están proyectando rayos de luz ultravioleta sobre el vestido tengo un pañuelo que se va transformando de un color a otro mientras el vestido se resiste a cualquier cambio de color y permanece insensible a todos los rayos de luz.

Y éste es el motivo por el que, aunque el vestido no se torne nunca violeta, esta danza se llama “La danza ultravioleta” (Fuller, 2002: 173).

Loïe Fuller concibió un vestuario fabricado a partir de delicados velos y ligeras telas de seda en los cuales se fijaban largas varillas que le permitían agitarlos con frenesí y hacerlos girar alrededor de su cabeza y de su cuerpo. Orgánica y animal, se metamorfoseaba en una graciosa mariposa gigante de colores cambiantes, en una especie de serpiente. Se convertía en lirio, daba vida a los organismos animales y vegetales para acercarse a la esencia de la naturaleza. El repertorio de la creadora era un conjunto de innovaciones coreográficas y técnicas, una fuente de inspiración, un modelo para los

artistas y diseñadores del Arte Nuevo. Loïe Fuller pensaba que la simbiosis entre la danza, el teatro y la tecnología no solo era imprescindible sino casi natural. Experimentó las nuevas técnicas de iluminación, explotó los efectos de colores en el escenario. Fue la primera creadora en imaginar coreografías en un espacio oscuro y vacío para que el escenario de la danza moderna se hiciera más abstracto y favoreciera así la construcción de un lugar a la vez singular y universal, con el fin de alcanzar la armonía en el movimiento y la identificación con los elementos naturales. Se trataba de llamar la atención del espectador en la interpretación, en los efectos luminosos que diseñaban espacios de ensueño y reflexión utilizando los avances tecnológicos. La bailarina deseaba penetrar en la esencia de la naturaleza, en la pureza de sus formas y organismos para alcanzar la armonía del movimiento y la perfección (ver además Lachaud, 2011).

3. LA CIENCIA DEL CUERPO

Cabe señalar que los conocimientos científicos —la anatomía, la medicina, etc.— siempre han acompañado a los artistas en la preparación y la construcción de una puesta en escena. Necesitan entrenarse, ensayar, preservar su cuerpo, desarrollar su resistencia, poner a prueba los límites físicos. Ni que decir tiene que el cuerpo del artista es su herramienta de trabajo, un imprescindible médium para crear, actuar, conmover. Montar un espectáculo, significa adquirir cierta resistencia tanto física como psicológica con el objetivo de liberar la expresividad y lo silenciado.

En 2009, Angélica Liddell revela al público el increíble entrenamiento físico al que se sometió durante varios meses para combatir el profundo estado de desesperanza en el que se veía sumergida. Esta experiencia, este descubrimiento del esfuerzo físico, a veces extremo, resultan posibles y alcanzables gracias a los progresos de los métodos de entrenamiento que permiten adquirir fuerza y fortalecer la capacidad mental, bajo el control de los conocimientos médicos y el avance de las técnicas de musculación. Esta intensa preparación desembocó en la obra maratoniana —tanto por su duración como por su ritmo— *La casa de la fuerza*. La creadora comenta al respecto:

El día 2 de octubre de 2008, el día de mi cumpleaños, me sentía mal, estaba jodida por el paso del tiempo, y ya era plenamente consciente de que había perdido todo lo que amaba o había amado. Estaba asustada, furiosa y triste. Prácticamente había dejado de leer y escribir. Ese mismo día, el 2 de octubre, me apunté a un gimnasio, el lugar de la fuerza y la resistencia, buscando algún tipo de contradicción o alivio. Y allí empezó *La casa de la fuerza*. Descubrí que la extenuación física me ayudaba a soportar la derrota espiritual (Torres, 2012).

A través de este espectáculo, Angélica Liddell rinde un homenaje a las mujeres infelices, humilladas, violadas, asesinadas cruzando su propio sufrimiento con el de cada una de ellas. Se encierra en *la casa de la fuerza* con dos actrices españolas —Getsemaní de San Marcos y Lola Jiménez—, tres intérpretes mexicanas, un grupo de Mariachis, un amigo violonchelista, el hombre más fuerte de España, e invita al público a penetrar en la

intimidación de cada uno, en una atmósfera violenta, cruel y también poética. El ejercicio físico, desenfrenado en algunos momentos del montaje, sirve para evaluar la capacidad del ser humano a aguantar el dolor, a resistir. A lo largo de la obra, las actrices realizan impresionantes esfuerzos físicos, casi desmesurados, que ponen de relieve su absoluto compromiso físico y emocional en este lugar donde seres malqueridos expresan la soledad, la humillación, el dolor, la frustración, el horror y la indignación, pero pese a todo, se niegan a resignarse y nunca se dejan por vencidos. El cuerpo, ante tanto sufrimiento, tiene que resistir para alcanzar la catarsis que le permite liberarse y suscitar una toma de conciencia colectiva. Al inspirarse en la vida, en las situaciones cotidianas, sometiendo el cuerpo a un entrenamiento casi sobrehumano, consiguen que el mundo exterior penetre en la ficción y que el público empiece a sentir emociones desconocidas y extrañas ya que un cuerpo que resiste es un cuerpo que no puede dejar de pensar y de luchar.

Otros creadores han ido explorando las ciencias y han entablado colaboraciones con los científicos, para luego poder recurrir a las técnicas y tecnologías científicas, llevar a cabo una investigación sobre los movimientos, los mecanismos del cuerpo, medir la correlación entre los órganos, los sentidos y su entorno, establecer una complicidad con el público y despertar sus emociones y su empatía.

ORLAN², la famosa artista visual francesa, desarrolla su proyecto creativo partiendo de la idea de que el cuerpo es tanto privado como político, en particular el cuerpo de las mujeres que está sometido a numerosos sufrimientos y presiones sociales, culturales y religiosas. A partir de esta consideración, opta por modificar artísticamente su propio cuerpo, recurriendo a la cirugía plástica, para que se convierta en un instrumento de debate público. Entre 1990 y 1993, se somete a nueve operaciones estéticas para dar forma a una nueva imagen suya, diseñarse un nuevo rostro, modelar su cuerpo que considera como una obra. No duda en filmar las operaciones-performance pensadas como verdaderas puestas en escena, e incluso a veces, se difunden en directo como la que consistió en hacerse poner implantes en las sienes que pudo verse en el Centro Pompidou de París. La artista comenta al respecto: “Todo lo que hice no era para ser más guapa sino para mostrar que la belleza podía tomar apariencias que no se consideraban como bellas. Era muy importante que yo mostrara otro tipo de trabajo puesto que esas operaciones las hice para crearme una nueva imagen, para hacer nuevas imágenes”³ (ORLAN, 2021: 131). A lo largo de su carrera, la ciencia acompaña a la artista y gracias a ella, logra crear un robot humanoide —un “Orlanoide”—, un verdadero doble concebido y adiestrado para alcanzar la eternidad, dejar una huella, escapar de la muerte que tanto teme. Más tarde, en 2007, realizó una instalación titulada *Biospy, The Harlequin Coat* a partir de los

² La artista quiere que su seudónimo se escriba en mayúsculas puesto que es un elemento constitutivo de su nueva imagen.

³ Texto original: “Tout ce que j’ai fait ce n’était pas pour être plus belle mais pour montrer que la beauté pouvait prendre des apparences qui n’étaient pas réputées belles. C’était très important que je montre un autre type de travail puisque ces opérations je les ai faites pour me faire une nouvelle image, pour faire de nouvelles images”.

cultivos de su flor intestinal, vaginal y de sus células para demostrar que “Podemos reconsiderarnos, reconstruirnos, reinventarnos”⁴ (ORLAN, 2021: 132).

Asimismo, a través de su obra narrativa, así como performativa y escénica —*Manifiesto contrasexual* (2002); *Testo yonki. Sexo, drogas y biopolítica* (2008)⁵; *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas* (2020); *Dysphoria Mundi* (2022)⁶, entre otros—, Paul B. Preciado contribuye a sentar las bases de la teoría *queer* y analiza su propia transición de género. La modificación incluso la mutación, que el mundo actual está atravesando —y que él mismo experimenta—, se manifiestan a través de la transformación de los cuerpos, géneros y sexos en contacto con las nuevas tecnologías, las artes, la televisión, etc. En *Testo yonki* narra el experimento de su propio cuerpo sometido a dosis de testosterona —bajo ningún control médico—, y propone una reflexión filosófica acerca del capitalismo, de la pornografía y farmacología inspirándose en los pensamientos y teorías de Deleuze, Foucault, Butler, entre otros. Inventa un nuevo concepto y crea un término para caracterizar la sociedad actual *farmacopornográfica*. La píldora, los antidepresivos, la cirugía estética, el Viagra, el sexo a gran escala y sus derivas difundidas a través de Internet y de las redes sociales, se convierten en los síntomas de un mundo económico y social en el que lo que está en juego son el sexo, la sexualidad, los cuerpos. La *farmacopornografía* sucede a la *biopolítica* definida por Michel Foucault (1994) para designar los sistemas de control social del cuerpo de los individuos. Paul B. Preciado apunta nuevas formas de control bioquímicas y digitales que contribuyen a la transformación de los procesos de subjetivación.

El mundo en transición y sus complejidades representan el núcleo de las obras de Paul B. Preciado y, no solo se expresan en las páginas de sus publicaciones sino también en las tablas. La lectura dramatizada a cuatro voces de su libro *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*⁷ hace hincapié en la mutación epistemológica que está en proceso explora varios conceptos como el transfeminismo considerado como un nuevo proyecto político transversal y que ya no es esencialista. El cuerpo es una colección de posturas, gestos, etc., que permite construir un mundo de posibilidades con cuerpos más acordes con el psiquismo.

4. LAS COREOGRAFÍAS CIENTÍFICAS DE ELENA CÓRDOBA

La fascinación por el cuerpo, la anatomía y las células también se percibe en la obra de Elena Córdoba quien, desde hace varios años, lleva a cabo un trabajo coreográfico y performativo alrededor del cuerpo. En el año 2006, empezó a desarrollar un original proyecto creativo titulado *Anatomía poética*, a partir de una observación minuciosa no solo del movimiento sino también de los órganos, de los músculos y de los huesos del ser

⁴ “Nous pouvons nous repenser, nous recréer, nous réinventer”.

⁵ Escrito bajo el nombre de Beatriz Preciado.

⁶ Textos publicados bajo el nombre de Paul B. Preciado.

⁷ El espectáculo se representó los días 22, 23 y 24 de abril de 2022 en el Centro de Cultura Contemporánea Conde Duque de Madrid.

humano (Gandasegui, 2018). Para ello, contó con la colaboración de médicos, científicos y más particularmente con la complicidad establecida entre el doctor en cirugía Cristóbal Pera (2006) A lo largo del proyecto, Elena Córdoba compartió sus reflexiones y algunos descubrimientos del proceso creativo en un blog. Esta investigación corporal, anatómica y coreográfica se concretizó en un ciclo de creaciones en torno a la esencia del cuerpo, a lo que sucede en su interior, su envejecimiento e incluso su muerte. La creadora siempre apuesta por la hibridez lo que da lugar a peculiares y originales montajes. Uno de ellos, *Soy una obstinada célula del corazón y no dejaré de contraerme hasta que me muera*, que se estrenó en 2014⁸, en el Teatro Pradillo de Madrid, es una obra que la creadora califica de “muy íntima” ya que en ella se acercó a la muerte, al latido y a su ausencia, tras la observación de un cadáver y de los movimientos originados por un cuerpo en descomposición:

Al mirar despacio el cadáver entendí porque nos inventamos a Dios, pero no entendí por qué nos habíamos inventado un Dios inmutable, inmóvil y eterno. No pensamos bien, los hombres nunca hemos pensado bien. Nos consolamos en la posibilidad de lo que no somos, pensamos que la inmovilidad es un bien superior y la inmovilidad es desesperante. Es una putada saber que uno es un futuro cadáver, pero, si se trata de engañar a la muerte yo me inventaría otro Dios, un Dios lleno de sangre, húmedo y caliente, que latiera, que latiera sin parar, un Dios que me asegurara que después de muerta voy a seguir latiendo y voy a seguir bailando: Dios corazón, Dios latido, un Dios bailarín, cualquier cosa menos un Dios inmutable. Los Dioses del Olimpo soñaban con follar con los mortales, quizá porque teníamos un corazón que latía y cuando lates, a la fuerza tienes que follar mejor que alguien que no haya sentido dentro los golpes de la sangre (Córdoba, 2014).

Soy una obstinada célula del corazón y no dejaré de contraerme hasta que me muera se construyó a través del diálogo de la coreógrafa con Cristóbal Pera, Óscar Dasí, Jaime Conde-Salazar y Carlos Marquerie. El montaje era un homenaje a la vida que alberga misteriosamente el cuerpo y un deseo de comprender las funciones vitales como los latidos de las células del corazón. La bailarina destacaba la inesperada belleza que encontró al confrontarse con la muerte observando un cadáver:

Cuando miré las imágenes de células del corazón latiendo aisladas en un microscopio, tuve la sensación de estar mirando una primera belleza. Las contracciones de esas células que no mueven nada, porque están en la placa de un microscopio, me parecieron obstinadas y hermosas. Por eso quiero ser una obstinada célula del corazón y no parar, y no parar, y no parar de contraerme como todo lo que está vivo; no parar, y no parar de bailar, aún delante del cadáver (Córdoba, 2014).

A lo largo del espectáculo, la bailarina se refería a las cuestiones planteadas por pensadores y creadores, tales como el filósofo Xavier Bichat, Francisco de Quevedo,

⁸ Un año antes del estreno, Elena Córdoba leyó el texto de la obra en la misma sala. En 2021 revisita la *performance* en compañía de Luz Prado, a petición de Fernando Gandasegui, bajo el título *Pensamientos de una bailarina que entendió el ritmo al mirar un cadáver* y se estrenó en La Casa Encendida el 19 de junio dentro del Festival Domingo. Ver además Gandasegui (2020).

Cristóbal Pera, el coreógrafo Óscar Dasí. Para acompañar los bailes que interpretaba en su propia tumba, repetía el verso del poema *In pace* escrito por José Ángel Valente: “Ceniza tú. Yo sangre”. Sin embargo, no se trataba de una danza macabra sino más bien de un soplo de vida, un corazón que latía, una oda a la vida.

Las bailarinas utilizan el cuerpo para crear, los científicos necesitan un microscopio para investigar y comprender el funcionamiento de los órganos y organismos. El microscopio es omnipresente en las creaciones recientes de Elena Córdoba. Empezó a utilizarlo en *El nacimiento de una bailarina vieja*, primera parte del ciclo de investigación coreográfica entorno al envejecimiento del cuerpo, titulado *La edad de la carne*. Se trataba de “una ficción anatómica” (Córdoba, 2018), una reflexión sobre el cuerpo que envejece, en la que trabajó en compañía de Carlos Gárate Marquerie sobre los cultivos de microtierras, sus efectos sonoros y sus movimientos. El estudio de la anatomía le permitió entender la estructura y los movimientos del cuerpo, asimismo sentía la necesidad de indagar las raíces de la vida y de la naturaleza.

Durante el confinamiento impuesto por la pandemia, Elena Córdoba y su compañía compuesta por David Benito, Carlos Marquerie, Mar López, María José Pire, Clara Pampyn, Luz Prado y Jesús Rubio Gamo, emprendieron un nuevo ciclo de trabajo creativo titulado *Ficciones botánicas*. Según la creadora, se trataba ahora de “acercarse a la vida vegetal”, a partir de la observación de flores recogidas en los caminos con el fin de “comprender las prolongaciones del cuerpo en la naturaleza, la pertenencia de nuestras estructuras corporales y culturales al mundo de lo físico, al mundo de la materia” (Córdoba, 2022a). Este proyecto coreográfico, todavía en proceso de elaboración, consiste en penetrar en los organismos vegetales efímeros, verlos latir y vivir antes de morir y desaparecer. Como ya lo hizo con sus anteriores proyectos, Elena Córdoba comparte el material en un blog epónimo, un calendario para un tiempo vegetal donde reúne las grabaciones de las observaciones del baile de las flores a través de un microscopio. La creadora opta por explorar la interacción entre la botánica y el baile —dos disciplinas que podrían parecer muy alejadas la una de la otra— para crear una serie de *Ficciones botánicas* que parten de “la observación de una flor y de la confrontación de esta delicadísima arquitectura vegetal con nuestros cuerpos”. Como ya lo hemos mencionado anteriormente, no se puede negar la existencia de interacciones entre el Arte y la Ciencia. Ni que decir tiene que la fotografía nació gracias a la química y a la óptica, el cine se creó gracias al estudio de los movimientos del cuerpo, la pintura se realiza a partir de una combinación química de colores. El objetivo de este nuevo ciclo de creaciones consiste en montar una obra inspirada y enriquecida por los conocimientos científicos y coreográficos observando cómo se comportan un individuo y una flor, utilizando organismos vegetales efímeros e imposibles de penetrar sin recurrir al microscopio. A través de las imágenes, el público puede experimentar sensaciones desconocidas, extrañas y descubrir cómo se adaptan los elementos naturales a los acontecimientos. Se revela lo que podríamos llamar el ser profundo del vegetal, sus latidos, el baile intrínseco de las flores. Una flor se mueve, baila gracias al viento, a los

elementos exteriores, pero aquí, mediante el microscopio, se observan los detalles de su estructura que se mece de una manera natural. Elena Córdoba libera el cuerpo y el movimiento del bailarín y del vegetal y se pone en busca de una danza aún más orgánica que se escapa de un marco temporal y espacial determinado.

De momento, el ciclo está en pleno proceso creativo y consta de cinco ficciones. En la primera, *El reloj de Linneo*, “nos plantemos la reconstrucción botánica, sonora, coreográfica o poética del reloj floral de Linneo”, indica Elena Córdoba. Tras observar cómo ciertas plantas se abren y cierran siempre a la misma hora del día, y que esas horas varían de una especie a otra, el naturalista sueco Carlos Linneo intuyó que se podía deducir la hora en función de las especies de flores, por lo que realizó un calendario organizando las flores en secuencias para que pudiesen indicar la hora aproximada. Elena Córdoba y su equipo reinventan y reinterpretan el reloj de Linneo, fruto de una reflexión colectiva y resultado de una exploración de todos los sentidos. Mediante la botánica asociada a la danza, la coreógrafa construye un rizoma propio, inspirado en la teoría de Deleuze y Guattari que conceptualizaron un nuevo modelo de organización del conocimiento:

Un rhizome est un modèle descriptif et épistémologique dans lequel l'organisation des éléments ne suit pas une ligne de subordination (comme dans une hiérarchie) —avec une base (ou une racine, un tronc), offrant l'origine de plusieurs branchements, selon le modèle de l'Arbre de Porphyre—, mais où tout élément peut affecter ou influencer tout autre (Deleuze et Guattari, 1980: 13).

Elena Córdoba interroga el poder de la naturaleza y desvela las analogías, las homologías, las correlaciones orgánicas existentes e inesperadas entre los vegetales y los individuos. El ser humano, así como los progresos tecnológicos afectan las flores, influyen su crecimiento y su estructura, las deterioran mientras que el vegetal tiene una progresión natural poco previsible sobre todo cuando se observa su composición intrínseca y su comportamiento a través de un microscopio. El baile del vegetal resulta imprevisible. Sus movimientos son inopinados, espontáneos, incluso caóticos. No tiene ni principio ni fin establecidos de antemano, integra el azar en el desarrollo de su virtualidad y su realización es absoluta. Las plantas como el rizoma tienen una movilidad esencial y una flexibilidad que permiten una transformación permanente y una creatividad incomparable pero sí imitable.

La segunda ficción, *Calendario para un tiempo*, responde al deseo de crear un calendario vegetal. Durante el confinamiento, el equipo artístico se reunía cada día para observar al microscopio una flor silvestre recogida en un camino y realizaba un vídeo a partir de una minuciosa exploración de los elementos naturales. La obra es un calendario online que puede verse en la página web dedicada al proyecto. Se compone de vídeos breves, cuya duración no supera dos minutos, cada uno titulado *Preludio* y acompañado de un número que corresponde a la cronología de la realización. El espectador ve a través de los ojos de los artistas que observan los movimientos, los latidos, los colores de los

organismos vegetales depositados en la placa del microscopio. Puede encontrar correspondencias, similitudes con formas y organismos familiares o puede descubrir universos casi irreales que podrían parecerse a realizaciones digitales totalmente ficticias.

La tercera obra del ciclo es el espectáculo de danza titulado *Criaturas del desorden*, que se estrenó en ocasión del 39 Festival de Otoño de Madrid, en el Teatro de la Abadía los días 20 y 21 de noviembre de 2021. En el escenario, los bailarines confrontaban su cuerpo con los vegetales cuyas imágenes se proyectaban en el fondo del escenario a lo largo del montaje. Los imitaban, jugaban con ellos, se ponían de pie frente a la pared para ver los vídeos y reflexionar en voz alta admirando sus latidos. A veces, se operaba una especie de unión, una casi fusión entre el cuerpo que baila en el escenario y el elemento que se movía al compás de la música en la placa del microscopio. Es como si se tratase de un proceso de transformación del cuerpo del bailarín que se adaptaba y comulgaba con el vegetal. Las flores filmadas se convertían tanto en decorados como en parejas para los bailarines. Las imágenes no correspondían a la realidad de la naturaleza conocida. Se borraban las apariencias para dejar sitio a un paisaje, a un espacio imaginario, de ensueño, que permitía adentrarse en el corazón desconocido del irreconocible vegetal. Entre luz y sombra, iluminados por los colores de los vegetales, los cuerpos bailaban adaptándose a los latidos de los vegetales. Se percibía la respiración de cada uno y cada movimiento iba cobrando vida tanto en la pantalla como en el escenario. El vientre se llenaba, se retractaba, el cuerpo se contorsionaba mientras la flor temblaba, ondulaba, se rebelaba y juntos iluminaban e inundaban el espacio escénico, así como la sala.

Los *Preludios* utilizados para el montaje también pueden verse independientemente de la puesta en escena en la página Web del proyecto. Forman parte de la cuarta parte del ciclo, titulada *24 Preludios* y se compone de todos los vídeos breves que se han realizado hasta hoy y que proponen un retrato de una flor o de algún vegetal. “Las lentes de nuestro microscopio borran cualquier contexto y al mirar a través de ellas es fácil imaginar otras realidades, es fácil que la materia se vuelva ficción”, señala Elena Córdoba. Algunos vídeos son imágenes sin sonido, salvo el “bip” del microscopio que ritma la sucesión de las observaciones. Otros están acompañados de música y/o de textos.

El *Preludio n.º 7* nos presenta el Limo, una “mezcla de tierra y agua, especialmente la que resulta de las lluvias en el suelo”, según la definición del *Diccionario de la RAE*. Al descubrir la primera imagen, aparecen los microorganismos que pueblan la masa vegetal. Observamos una especie de bicho, un animalito o un pequeño insecto que se mueve y se debate como si tuviese ganas de bailar para liberarse. Nuestra sensación se confirma cuando aparece el texto de un poema:

¡Sácame a bailar, compañero!
quiero tus manos y tus pies para irme de fiesta
quiero bailar como lo haces tú
quiero que se me vea todo en tu baile transparente
¡Dejemos la piel al ladito
y bailemos compañero! (Córdoba, 2022a).

Este organismo indeterminado bien podría ser una pareja para un bailarín. Cuando vuelve la imagen, se oye una música danzante y vemos el bicho bailar al compás de las notas. De repente, irrumpe otro organismo, una especie de gusano que se agita con frenesí. Se modifican los colores y la banda sonora se convierte en gritos de personas disfrutando cerca del mar. El conjunto se convierte en una sorprendente escena marítima, aunque no podamos identificar a los protagonistas. Las voces son humanas, las formas vegetales y animales. El conjunto perturba al espectador que toma conciencia de que todos estos organismos tienen un punto común: están vivos y se produce una especie de mimetismo.

El *Preludio n.º 13*, realizado en colaboración con Carlos Marquerie, pone en escena la Hierba de la doncella cuya imagen aumentada gracias al microscopio se parece a la sombra de una cabeza de mujer de espaldas, con el pelo crespo y desmelenado. “me gustas...”⁹, dice el texto. Los puntos suspensivos invitan a interrogarse sobre el significado de la confesión. Pronto aparece una posible respuesta: “pero me da un poco de miedo que me gustes” y concluye con un “yeaaah”. Una exclamación que subraya el entusiasmo, la alegría, así como un pensamiento iconoclasta, casi provocador. Engañan las apariencias, la imagen en el microscopio altera la percepción, despierta la imaginación hasta el punto de preguntarse si uno podría enamorarse de este organismo tan cercano a lo humano.

En cambio, el *Preludio n.º 20*, protagonizado por la Flor del mandarino, resulta más enigmático. Tras una primera imagen de la flor, desfila un texto a modo de prólogo, como al principio de cada capítulo de *La guerra de las galaxias*, para plasmar el contexto y hacer que la ficción empiece con una escena de acción que pueda entender el espectador:

Han aparecido extrañas señales
en todos los horizontes.
Cuando intentamos descifrarlas,
suena una bella melodía
que nos deja profundamente dormidas.
Al día siguiente
nos despertamos como nuevas
pero en la parra (Córdoba, 2022a).

Sin embargo, aquí, se borran los puntos de referencia y se trata de un contexto más bien metafórico, confuso, semejante a un universo de ciencia ficción. Uno tiene que interpretar las imágenes y crear su propia historia ya que como reza el texto, “las señales son extrañas” y “los horizontes” múltiples. Entre realidad y sueño, la ciencia—simbolizada por el círculo de la visión microscópica, que también corresponde al ojo de la creadora— funciona como un catalizador capaz de activar las conexiones entre el ser humano y lo vegetal, de llevar el cuerpo a un espacio de ensueño, pero también de profundo conocimiento que el espectador tendrá que interpretar. La observación minuciosa y las puestas en escena realizadas en cada vídeo representan una base de

⁹ El verbo está escrito sin mayúscula.

trabajo para los futuros espectáculos híbridos a través de los cuales los bailarines ofrecen una interpretación de los resultados de sus experimentos.

La última creación del ciclo de *Ficciones botánicas*, *Y pareceremos árboles*, debía representarse en La Caldera de Barcelona el 21 de junio de 2022, pero se canceló la función. Esta ficción bailada reúne los tres pilares del proyecto creativo de la coreógrafa y de su equipo: el baile, el microscopio para observar la materia y la anatomía. La materia vegetal permite profundizar la investigación anatómica y centrarse esta vez en el sistema nervioso. Gracias al estudio de la anatomía llevado a cabo desde hace años, a la atención prestada a las células y a la mirada minuciosa hacia lo vegetal, Elena Córdoba descubrió que estos organismos tienen una forma parecida a la de las células:

Sin embargo, estudiando el sistema nervioso descubrimos células con formas vegetales, neuronas arboriformes que se unían formando bosques, arbolitos eléctricos en los que nacían esas voluntades y esos impulsos que estábamos persiguiendo. En fin, vimos uniones, correspondencias, formas compartidas.

Entonces nos acercamos a la idea de jardín, ese espacio (mítico) de reconocimiento y armonía entre el cuerpo y lo vegetal. Imaginamos que ese equilibrio de formas, especies y materias que buscamos en los jardines, en realidad está dentro de nuestros cuerpos como un jardín de interior, jardín anatómico.

En *Y pareceremos árboles*, imaginamos un futuro en que nuestros cuerpos de bailarines, llenos de voluntad y de deseos, se habrán vuelto verdes y serán árboles (Córdoba, 2022b).

Esta creación podría considerarse como una prolongación de la reflexión sobre el paso del tiempo a través del cuerpo y de la materia que la coreógrafa emprendió en *El nacimiento de la bailarina vieja*. Las carnes y los músculos de una bailarina vieja, nacida vieja, ejecutaban una coreografía y ella, a pesar de las dificultades, no renunciaba a su arte. Los paisajes que rodeaban a la bailarina se construían en directo a partir de las imágenes de un microscopio a través del cual se observaba materia en descomposición, en un espacio vacío bañado de luces rojas y azules y sumergido en los extraños sonidos de las entrañas del subsuelo. El público se veía inmerso en una atmósfera onírica, casi cósmica y emprendía un viaje en compañía de la bailarina para explorar un tiempo destructor en busca de regeneración.

5. CONCLUSIONES

Para concluir, a través del ciclo *Ficciones botánicas*, Elena Córdoba y su equipo exploran nuevas conexiones entre el cuerpo, lo vegetal —visto en un microscopio— y el espacio. Intentan analizar la dinámica interna y externa de los movimientos en una relación temporal modificada por los distintos espacios de la representación —los vídeos, los bailes en el escenario— para conseguir una interacción, una unión e incluso a veces una fusión de los cuerpos humanos y vegetales. Se trata de favorecer la aparición de

nuevas posibilidades corporales que solo pueden emerger a partir del momento en que se libera el cuerpo de su arraigo terrestre para proyectarlo en el universo de los vegetales. Al proceder a una fusión de los espacios —el espacio proyectado en el vídeo y el espacio escénico— se plantean varias preguntas acerca del equilibrio tanto exterior como interior del cuerpo, de las modalidades descriptivas e interpretativas de un acontecimiento, de la búsqueda de la armonía entre el cuerpo y lo vegetal. Los cuerpos de los bailarines declinan figuras y movimientos que consiguen encontrar un lugar propio en el espacio vegetal. Los recursos científicos posibilitan la compenetración de las disciplinas —la danza, la ciencia, el teatro, lo audiovisual—, construyen la hibridez necesaria a la escenografía para ambientar el espectáculo, poner en escena los recorridos de la observación científica, de la danza y construir obras poéticas, con una estética luminosa, vegetal y lograr coreografías únicas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2011). *Historia de la danza contemporánea en España. De la crisis económica de 2008 a la crisis sanitaria de 2020*. Vol. 3. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España.
- AGAMBEN, G. (2004). *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et el cinéma*. Paris: Desclée de Brouwer (Collection “Arts & Esthétique”).
- BRECHT, B. (1990). *La vie de Galilée*. Paris: L'Arche.
- CÓRDOBA, E. (2014). *Soy una obstinada célula del corazón y no dejaré de contraerme hasta que me muera*. Madrid: Pliegos de teatro y danza.
- ____ (2018). “Programa de mano *El nacimiento de la bailarina vieja*”. 36 Festival de Otoño de Madrid, 15 de noviembre al 2 de diciembre. <https://www.madrid.org/fo/2018/el-nacimiento-de-la-bailarina-vieja.html> [01/06/2022].
- ____ (2022a). *Ficciones botánicas*. En línea: <https://www.elenacordoba.net/ficciones-botnicas> [01/06/2022].
- ____ (2022b). *Criaturas del desorden*. En línea: <http://www.teatron.com/ficcionesbotanicas/blog/2021/02/15/criaturas-del-desorden/> [01/06/2022].
- DE NAVERÁN, I. Y ÉCIRA A. (2013). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea Editorial.
- DELEUZE, G. ET GUATTARI, F. (1980). *Milles plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- FOUCAULT, M. (1994). *Histoire de la sexualité. I : La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- FULLER, L. (2002). “Danse ultra violette”. *Ma vie et la danse*. Paris: Éditions l'Œil d'Or.
- GANDASEGUI, F. (2018). “Elena Córdoba: La coreografía que busco está dentro de la piel”. *Tea-tron.com*, 23 de noviembre. Disponible en línea: <http://www.teatron.com/fernandogandasegui/blog/2018/11/23/elena-cordoba-la-coreografia-que-busco-esta-dentro-de-la-piel/> [01/06/2022].

- ____ (2020). “MADRID, AGUAS PROFUNDAS. Ciclo *La memoria escénica y el ahora*”. Centro de Cultura Contemporánea Conde Duque. Disponible en línea: <https://www.condeduquemadrid.es/actividades/madrid-aguas-profundas> [01/06/2022].
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2018). “El papel de la ciencia en la renovación de la dramaturgia española: Sanchis Sinisterra, Diana de Paco y Alfonso Vallejo”. En *Tradición e innovación en el teatro español actual*, F. Gutiérrez Carbajo, 251-297. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales.
- HUESCA, R. (2015). *La danse des orifices. Étude sur la nudité*. Paris: Nouvelles Éditions Jean Michel Place.
- LACHAUD, J. M. (2011). “La danse éprise de science”. *Persée* 179, 59-60. Disponible en línea: https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_2011_num_179_1_4323 [01/06/2022].
- LEPECKI, A. (2009). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Alcalá: Cuerpo de Letra # 1. Universidad de Alcalá / Mercat de les Flors / Centro Coreográfico Galego.
- ORLAN (2021). *Strip-tease. Tout sur ma vie, tout sur mon art*. Paris: Gallimard.
- PERA, C. (2006). *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Madrid: Triacastela.
- PRECIADO, P. B. (2020a). *Testo yonki. Sexo, drogas y biopolítica*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- ____ (2020b). *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Barcelona: Anagrama.
- QUIGNARD, P. (2013). *L'Origine de la danse*. Paris: Éditions Galilée.
- ROMERA CASTILLO, J., ed. (2023). *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- SÁNCHEZ, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor.
- TORRES, R. (2012). “Angélica Liddell, premio Nacional de Literatura Dramática”. *El País*, 5 de noviembre. Disponible en línea: https://elpais.com/cultura/2012/11/05/actualidad/1352121683_617064.html [01/06/2022].



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 23/01/2023

Fecha de aceptación: 27/03/2023